

Vivacité du cinéma ouest-allemand

Gilles Marsolais

Numéro 36, 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22164ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Marsolais, G. (1987). Compte rendu de [Vivacité du cinéma ouest-allemand]. *24 images*, (36), 14–15.

VIVACITÉ DU CINÉMA OUEST-ALLEMAND

Gilles Marsolais

Placé sous l'aile protectrice de Wim Wenders qui en quelque sorte survolait l'événement avec *Les ailes du désir*, le 16^e Festival du nouveau cinéma a permis de constater la vivacité du cinéma ouest-allemand, jeune ou moins jeune, et d'y repérer les signes d'une nouveauté certaine aux plans formel ou thématique. Des titres comme *Summer* de Philip Groning, *Le repas du dragon* de Jean Schutte ou *Sierra Leone* de Uwe Schrader en témoignent, constituant des découvertes stimulantes hors des sentiers battus.

En général, ces films se distinguent par leur choix de contenu hors normes et par leur façon de le traiter, en misant sur une économie de moyens remarquable et sur l'exploitation subtile de tout un réseau de non-dit.

Voyez *Le repas du dragon*, axé sur la rencontre, à Hambourg, de deux immigrés qui finiront par se lier d'amitié : Shezad, un jeune Pakistanais contraint de travailler au noir, et Xiao, un serveur chinois. Ensemble, ils décident d'ouvrir leur propre restaurant, ce qu'ils réussissent fort bien au prix de divers sacrifices, juste avant que l'un d'eux ne soit brutalement expulsé de la RFA. Tourné dans des décors naturels qui parlent d'eux-mêmes, il impose comme une évidence une réalité devenue incontournable : le trafic des immigrés (via Berlin-Est, Amsterdam), le travail au noir, les expulsions, etc. Certes, le film prend parti, mais il le fait mine de rien, sur un mode poético-humoristique, tout empreint d'humanisme, sans souligner lourdement ses intentions. Et il tient le pari de nous faire vivre de l'intérieur ce que vivent ses personnages, en nous prêtant leurs yeux en quelque sorte, justifiant le recours au n/b contrasté qui rehausse la part d'ombre de leur vécu quotidien. À la mesure même des échanges verbaux entre les deux comparses qui se comprennent à merveille, à demi-mots, dans une langue qui leur est étrangère, ce film de fiction profondément original déploie ses significations à travers un réseau de signes élémentaires, épurés, qui n'en prennent que plus de relief.

Pour sa part, Uwe Schrader (*Fille à métèques/Kanakerbraut*) réussit le tour de force de nous proposer, avec *Sierra Leone*, un «road movie» convaincant qui subvertit même les codes du «genre». De retour dans son pays natal, après avoir travaillé pendant quelques années en Afrique noire, Fred perdra une à une ses illusions en découvrant, à l'occasion d'un voyage sans but à travers l'Allemagne d'aujourd'hui, la nouvelle réalité de son pays, où il lui est pratiquement devenu impossible de se réintégrer. Certes, le thème de l'errance n'est pas neuf, mais il devient ici le prétexte à



Summer de Philip Groning



Hermann mon père de Helma Sanders-Brahms



Christian Redl et Ann Gisel Glass dans *Sierra Leone* de Uwe Schrader

une radioscopie sans complaisance du pays (le Heimat) : veulerie ambiante, xénophobie, racisme latent, indifférence généralisée à l'égard des autres, et surtout, globalement, constat d'une société déshumanisée condamnant les êtres qui s'y agitent comme des pantins désarticulés à une solitude irrémédiable. Ainsi, il est assez logique que Fred, cet anti-héros relégué au rang de citoyen de seconde zone, soit confronté à la réalité de l'omniprésence des immigrés turcs, eux-mêmes rejetés par le système. Le climat d'authenticité qui se dégage de ce film tient pour beaucoup aux techniques utilisées issues du documentaire direct (caméra à l'épaule, son synchrone, etc.) et appliquées à la fiction (acteurs

évoluant avec une liberté apparente dans des contextes réels, etc.) À cet égard, Christian Redl, dont c'est la première apparition au cinéma, est remarquable dans le rôle de Fred et la fusion des dimensions fictive et réelle s'effectue d'une façon harmonieuse et convaincante.

Dès la première image, *Summer* impose son climat d'étrangeté. Celle-ci vient certes du sujet (un homme tente désespérément de pénétrer l'univers de son enfant autistique), mais aussi des lieux mêmes où se déroule l'action : le huis clos d'une chambre d'hôtel et les abords immédiats de celui-ci se situant quelque part entre ciel et terre, où les hommes semblent écrasés par les

DEGEL SOVIÉTIQUE

Denyse Therrien



La réalisatrice Kira Muratova était de passage au FNC

éléments d'une nature démesurée, parmi des montagnes qui se perdent dans les nuages. Ajoutez à cela la qualité particulière de la photo, en n/b, le rejet de tout artifice, le rythme particulier qui émane de longs plans attentifs aux moindres signes. L'effet total est saisissant et sa vraisemblance tout simplement confondante, même si, rétroactivement, on soupçonne bien la part d'«artifices» incluse dans une démarche cinématographique aussi organisée : recours à des acteurs et à des décors, observation préalable de l'univers autistique, on ne peut s'empêcher d'inscrire ce film dans la symbolique germanique ni de le lire comme une métaphore des difficiles relations père-fils dans l'Allemagne d'aujourd'hui.

Hermann, mon père de Helma Sanders-Brahms (**Laputa, Allemagne mère blafarde**) constitue un cas. Le non-dit qui le traverse de part en part, refoulé plus ou moins consciemment, sinon volontairement occulté par endroits, est révélateur d'un malaise profond, d'un refus d'affronter la vérité. L'échec de la relation père-fille conduit à l'échec du film même. La cinéaste a choisi de retourner en France avec son père et de le confronter aux lieux et aux gens qu'il a connus comme soldat de l'armée d'occupation allemande. Proposition audacieuse qui aurait pu favoriser une forme d'exorcisme. Malheureusement, l'entreprise tourne court : le père se défile constamment par une série de faux-fuyants, en se raccrochant à des anecdotes ou en s'intéressant à la nature (!), alors que sa fille (la réalisatrice qui apparaît à l'écran avec son père) s'abstient de le relancer ou même de poser des questions pertinentes. La maladresse le dispute à une mauvaise foi apparente. Car ce retour aux sources a toutes les apparences d'un voyage «organisé», où le père ne se voit confronté qu'à des gens bien intentionnés à son égard — visiblement dans des contextes de «mise en scène», d'ailleurs. Dans **Allemagne, mère blafarde**, la réalisatrice laissait entendre que ses parents étaient antimilitaristes et qu'ils s'étaient tenus à l'écart du délire nazi, on y percevait déjà cette volonté de réhabiliter le soldat allemand non nazi qui aurait été enrôlé de force en quelque sorte (comme ce fut le cas, à un autre niveau, pour le soldat italien). Répugnant à toute forme de chasse aux sorcières, et encore plus aux procès d'intention qui accompagnent trop souvent un tel exercice, on veut bien croire Helma Sanders-Brahms sur parole, jusqu'à preuve du contraire. Cependant, manifestement empêtré dans la mauvaise conscience, son essai n'est pas convaincant... Décidément, ce thème de la relation au père (et à l'État) occupe une place importante dans le nouveau cinéma allemand — et pour cause. Un ange vole...

Le Festival du nouveau cinéma nous aura permis, une fois de plus, de découvrir une grande cinéaste : la Soviétique Kira Muratova que nous aurions dû connaître dès 1966 alors qu'elle réalisait son premier long métrage, **Korotkie Vstreči (Brèves rencontres)**, un film qui n'est pas sans ressemblance avec un certain cinéma de fiction français et québécois de l'époque, teinté de ce que l'on appelait alors le «cinéma vérité». Ce film fut suivi, en 1971, d'un drame psychologique, **Dolgje provody (Long Farewell)**, dont la mise en scène évoque, tout au moins dans les séquences du début, certaines analogies avec la mise en scène bergmanienne (importance des gros plans sur les visages, champ-contrechamp réalisé dans le même plan grâce à des changements de foyer successifs, jeu avec la lumière). Si les films de Muratova ont vieilli, ils demeurent néanmoins intéressants et dignes de figurer dans l'histoire du cinéma soviétique et du cinéma international.

La projection de ces films au FNC nous aura valu de découvrir que, dans les années 60, les cinéastes soviétiques n'avaient pas tous recours à l'allégorie pour porter à l'écran le quotidien social ou intime de leurs compatriotes, et qu'ils partageaient des préoccupations esthétiques et éthiques assez semblables à celles d'autres cinéastes de l'époque. Ainsi, **Brèves rencontres** porte-t-il des traces de «cinéma vérité», et **Long Farewell** s'inscrit-il dans une approche très «nouvelle vague» à l'européenne. Si ces films sont aujourd'hui un tant soit peu démodés, les nombreuses qualités esthétiques et de mise en scène (surtout dans **Long Farewell**) retiennent notre attention. De plus, ils ravivent, sans le vouloir, notre mémoire d'un cinéma d'avant-garde aujourd'hui un peu oublié.

L'un et l'autre de ces films se penchent

sur la vie intime des protagonistes, sans pour autant exclure l'environnement immédiat de ces derniers : collègues de travail, amoureux, enfants. Muratova nous révèle les angoisses et les souffrances de ces êtres, en particulier dans **Long Farewell**, sans jamais tomber ni dans le mélo ni dans l'hystérie auxquels d'autres cinéastes s'adonnent si fréquemment.

Bien que les deux films soient en noir et blanc, on a la nette impression qu'il s'agit de noirs et blancs différents, adaptés aux besoins du film. Dans **Brèves rencontres**, les tons de gris conviennent au quotidien des gens d'une petite ville, alors que les contrastes forts de **Long Farewell**, un drame psychologique, accentuent l'impression d'anxiété qui se dégage des personnages. L'utilisation des changements de foyer dans une même scène pour remplacer le champ-contrechamp traditionnel, permet des plans plus longs qui aident à créer une atmosphère intime tout en gardant le spectateur attentif à ce qui sépare psychologiquement les personnages. L'importance du plan médian dans la composition rend compte des ruptures possibles ou existantes entre les personnages en brisant l'unité de l'espace envahi par des objets (plantes, diapositives, clôture, etc.).

Rien, j'imagine, dans ce que j'en ai dit ici, ne peut révéler les raisons pour lesquelles ces films furent si longtemps interdits. La réalisatrice elle-même ne peut en dire plus puisque les autorités ont toujours répondu à ses questions par «vous le savez bien, allez». Plutôt que de chercher à résoudre cette énigme, célébrons le «glasnost» et remercions le FNC qui nous permet de découvrir enfin une grande cinéaste dont on espère qu'elle nous donnera d'autres films. □